

LA DE-DOXIFICACIÓN EN *CONTRA L'AMOR*
EN COMPANYIA DE CARME RIERA

MARÍA CAMÍ VELA

University of North Carolina at Wilmington

En una entrevista con Neus Aguado, Carme Riera comenta que al escribir *Contra l'amor en companyia* pretendía simplemente divertirse: «Esta obra es un divertimento... Los temas están tomados de forma humorística y por tanto no plantean problemas transcendentales» (36). Es cierto que el estilo humorístico predomina, pero contrariamente a lo expresado por la escritora *Contra l'amor en companyia* es un libro de relatos que sí plantea una cuestión transcendental. Riera consigue en este texto uno de los propósitos principales del posmodernismo: llamar la atención sobre la política de la representación.

En desacuerdo con algunos criterios, Linda Hutcheon defiende que el posmodernismo es político¹. La crítica destaca que su importancia principal radica en su cuestionamiento de la producción social e ideológica de significados (*Politics* 7). La peculiaridad del discurso posmodernista es que, debido a su duplicidad discursiva, corrobora, a la vez que desafía, las convenciones que se propone cuestionar o problematizar. El posmodernismo subvierte lo que la

¹ Toda forma de expresión artística está ubicada dentro de una determinada ideología. Terry Eagleton lo expresa con las palabras: «literature does not exist in the sense that insects do, and that the value-judgements by which it is constituted are historically variable, but that these value-judgements themselves have a close relation to social ideologies. They refer in the end not simply to private taste, but to the assumptions by which certain social groups exercise and maintain power over others.» (16)

sociedad acepta sin cuestionar porque aparentemente es «natural». Pero nunca pretende la utopía de situarse afuera de los sistemas que critica (*Politics* 25), ya que el arte no puede separarse del aparato socio-político que le envuelve. Escribe:

On the one hand, there is a sense that we can never get out from under the weight of a long tradition of visual and narrative representations and, on the other hand, we also seem to be losing faith in both the inexhaustibility and the power of those existing representations. (*Politics* 8).

Hutcheon dice que el posmodernismo realiza una crítica de la política de dominación al hacer hincapié en el hecho de que toda relación social es una relación de poder (*The Politics of Postmodernism* 4). La relación entre el/la artista y su público, en términos literarios entre los escritores y las escritoras y sus lectores, es también una relación de poder. El uso de lo carnavalesco/fantástico por parte de Riera es una forma de negar toda posición autoritaria que los escritores y las escritoras o el texto puedan tener sobre sus lectores. No es el autor el que da los significados últimos sino que cada lector tiene que buscar los suyos propios. Carme Riera consigue lo que Linda Hutcheon destaca como dos características de la parodia posmoderna —«to demystify the 'sacrosanct name of the author' and to 'desacralize the origin of the text'»— (*A Theory of Parody* 5).

Además de eliminar la posición jerárquica del autor y el texto, el uso de lo carnavalesco/fantástico responde también a la constante propuesta narrativa de Riera de romper con los límites o fronteras que estructuran la sociedad. La escritora cuestiona las barreras que separan la vida de la ficción, lo racional de lo irracional, lo real de lo imaginario; consigue lo que en términos posmodernistas se denomina «de-doxificación», un cuestionamiento de lo que Barthes llama la «doxa», refiriéndose a la opinión pública o «Voice of Nature» y que Hutcheon ha destacado como el propósito principal del posmodernismo (*The Politics* 3).

Este artículo es un estudio del uso que hace Carme Riera de tres elementos característicos de la literatura carnavalesca/fantástica: las parejas oximorónicas, la sorpresa y la ambigüedad en algunos relatos de *Contra l'amor en companyia*. El uso de estos elementos no responde a una mera «diversión» de la escritora, ni a un simple formalismo estético. En mi opinión, es un uso posmo-

derno que responde también a una posición política con implicaciones culturales e ideológicas.

PAREJAS OXIMORÓNICAS

Mikhail Bakhtin menciona dos características o imágenes típicas de la literatura carnavalesca. La primera es el «descoronamiento» o vivencia del «mundo al revés», rito que literalmente significa quitarle la corona al rey, pero que consiste en burlarse de la autoridad política o eclesiástica —reyes, nobles, sacerdotes, obispos y papas— mediante la profanación de los símbolos que representan dicha autoridad. La segunda es la violación del «estatus quo» o vivencia del «mundo prohibido». Ambas expresiones proponen una ruptura de los límites y de las barreras, de las fronteras y de las jerarquías que organizan la sociedad (122-25). En palabras de Bakhtin: «carnivalization constantly assisted in the destruction of all barriers between genres, between self-enclosed systems of thought, between various styles, etc.» (123-34).

Mary Russo, de acuerdo con Bakhtin, también afirma:

The masks and voices of carnival resist, exaggerate, and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society... in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation... the carnivalesque suggests a redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure. (218)

Otra característica de la literatura carnavalesca que tiene como propósito la ruptura de los límites y fronteras que organizan el mundo son las parejas oximorónicas, parejas de contrarios que pueden surgir en forma de discurso (discursos filosóficos, artísticos o religiosos se combinan con discursos mundanos o vulgares, en espacios tradicionalmente marginales como burdeles, cárceles o tabernas), o pueden encontrarse en forma de cambios drásticos o de grandes contrastes dentro del texto. Tales combinaciones, correspondientes a categorías diferentes u opuestas, son comunes en los relatos de *Contra l'amor en companyia*. En algunos relatos estas combinaciones tienen la particularidad de que consiguen «descoronar» al escritor y al texto de su posición autoritaria. Así ocurre en «La novel·la experimental» y «Tirar-se a la plaça».

En «La novel·la experimental» imágenes religiosas y sexuales se combinan con literarias con el propósito de profanar humorísticamente a la literatura. El protagonista del relato, un empleado de Correos y ex-seminarista, pretende después de varios fracasos llegar a la cima literaria con su nueva y revolucionaria forma de novelar. Así lo expresa a su interlocutora, una de las prostitutas del burdel en donde transcurre el relato:

—Aquesta vegada no serà com les altres... Ja ho veus, potser tu no t'ho creuràs, però per aquí ningú no ha fet una cosa així. ...El que et deia, jo crec que ningú ha escrit res tan experimental com el meu, en absolut. (91)

En el cuento se establece una analogía entre el mundo de la religión y el de la literatura. En los dos pueden existir visiones o apariciones que se revelan «a uns quants, als elegits» (104). La fe ciega de un escritor que cree en las posibilidades de alcanzar la fama se compara con la firme creencia de un católico en los milagros. Así le ocurre al protagonista de «La novel·la experimental», quien cree haber sido elegido y haber tenido el privilegio de ver a un «santo de la literatura», al poeta catalán «Senyor Salvador»² (105), quien le promete a él también la canonización literaria:

Doncs bé, a mi, fa dues nits se'm va aparèixer, no la Verge, que tantes vegades vaig veure al costat del meu llit consolant les meves nits de celibat, sinó una altra persona. I no era un sant, encara que era al cel... <—sóc el poeta nacional> —em digué... He vingut per donar-li ànims. Si persevera pot arribar més amunt que la Rodoreda... T'ho ben assegur. (104-105)

Una de las renovaciones literarias que deben consagrar a este ex-seminarista es el nuevo propósito o significado último del texto. El texto debe provocar sexualmente a la mujer y al hombre a la vez:

la lletra impresa és cosa dels ulls, cosa dels ulls dels lectors i de les mans... De vegades també de les mans, perquè, no et pensis, en les planes que ara escric no escatimaré res. N'hi haurà algunes de totalment porno-excitant-masturbatòries o animadament provocatives envers l'altre sexe i no dic quin, perquè una de les altres qualitats de la meva obra és l'ambi-

² Salvador Espriu. En la versión castellana es Cervantes quien se le aparece.

güitat. Què te pensaves? I no em vinguis ara amb allò: que els transvestits us fan una competència il·legal. Això, m'ho crec. Però no és això, no. Em refereixo a una altra cosa... Mira, la mayor part dels lectors són dones. M'ho diu sempre en Miquel, el llibreter del meu barri. Idò bé, cal incloure-les, que se sentin representades i tots feliços. (97-98)

Pero, aunque debido a su ambigüedad el texto puede provocar el deseo sexual en ambos sexos, el escritor reafirma su identidad sexual-textual al afirmar que su punto de vista no deja de ser masculino:

Per descomptat que el meu punt de vista és masculí, *no en faltaria d'altre*. Però el lector, si es vol fotre mà a si mateix, hi té ben bé dret. També el té d'anar-se'n corrents a una casa de putes, amb la qual cosa les professionals del ram m'ho agrairan molt. (98)

El tono irónico del relato descubre la burla que hace Riera de las posibles obsesiones del/la escritor/a en cuanto a la problemática de su identidad sexual al escribir. Además, el relato parodia la idea del escritor como «genio» y la de la literatura como forma de expresión universal de significados. El título hace referencia al ensayo de Emilio Zola del mismo nombre, en el que el escritor defendía su nueva forma de novelar basada en el método científico. El novelista, según Zola, debía observar, examinar y aceptar las leyes que determinan el mundo para aplicarlas a su novela. Para Zola, la forma experimental de la novela naturalista creada por él convierte al escritor en un científico, y a la novela en un laboratorio. De modo que la literatura tiene un valor transcendental, pues se convierte en un método válido de conocimiento. En el relato de Riera el propósito fenomenológico del arte está ridiculizado a través de una técnica que consiste en la creación de un personaje y un ambiente en el que se combinan humorísticamente imágenes religiosas y literarias contra el fondo de un burdel. El efecto es un «descoronamiento» de la literatura, la cual pierde su pretendido propósito bello o transcendental.

Si en «La novel·la experimental», la pareja oximorónica que consigue el humor y el «descoronamiento» del escritor y de la literatura es la combinación de lo literario con lo religioso, en «Tirar-se a la plaça» proviene de la mezcla de lo literario con lo taurino. El mundo literario como espectáculo es lo parodiado por Riera en este relato que comienza con un protagonista que, en vez

de recibir influencia divina (como en el caso de «La novel·la experimental») se siente afectado por la influencia de las estrellas.

El horóscopo que augura buena suerte es el responsable de que el protagonista, un escritor novato, decida al estilo de un torero hacer lo que dice el título del cuento, tirarse al ruedo y darse a conocer: «I va sentir l'envestida d'un mihura de més de 600 quilos, *barriendo, cornifino i d'hermosa estampa*. <Bé>, es va dir, <paciència! Fora nervis. Esperaré el terç de vares i després em tiro>» (186). Con el uso de la analogía poeta/torero, escritura/corrida y Ateneo/plaza de toros, además de los múltiples términos taurinos, Riera combina estos dos mundos que aparentemente no tienen nada en común. La conexión entre el mundo taurino y el literario es posible debido al aspecto de espectáculo que este último puede adquirir, cuando domina el deseo de alcanzar la fama y la gloria nacional. La mezcla de lo taurino y lo literario, y su relación con el símbolo de «la fiesta nacional» consigue parodiar la faceta de espectáculo que tiene la vida literaria española.

LA SORPRESA

Una de las funciones de la literatura fantástica es la provocación en el lector de «l'hesitation», una sorpresa o perplejidad que hace que el lector pierda confianza en el relato (Todorov 36-37). En sus comentarios sobre la literatura fantástica, Carmen Martín Gaité dice que el efecto de la sorpresa en el lector es que comprende que «aquí puede pasar de todo» (163). Además, le abre las perspectivas a otras sorpresas y le prepara a aceptar una multiplicidad de posibles significados. Riera emplea con frecuencia la sorpresa con la intención de crear dudas y desconfianza; sobrecoger o estremecer al lector o lectora y jugar con sus expectativas culturales.

En algunos relatos de *Contra l'amor en companyia* el final sorprende al lector que lee convencionalmente, provocándole la risa. La sorpresa final es tal que produce en el lector la última carcajada, y así «descorona» el mundo referido en sus relatos, el de los escritores. Como con el uso de las parejas oximorónicas, Riera utiliza la sorpresa con el propósito de desacralizar al escritor y a la literatura. Así ocurre en los relatos «La seducció del geni», «Joc de cartes», «De Eva a Maria, relats de dones» e «Informe».

«La seducció del geni», es por un lado un guiño cómico que

Riera hace a otras escritoras y mujeres conectadas con el mundo literario cuyos nombres reales aparecen en el texto. Por otro, es un relato que parodia el deseo de algunos de pasar a la historia literaria a cualquier precio. El cuento es la epístola que escribe un brasileño a quien «solían» llamar Juan Chamorro a la agente literaria catalana Carme Balcells. Relata la desilusión personal que se llevó al enterarse por medio de la escritora Nèlida Piñón de que no posee cualidades de escritor, y que por lo tanto, no podrá pasar a la inmortalidad. De modo que decide casarse con una escritora, y pasar a la historia de la literatura aunque sea indirectamente.

La sorpresa final del relato resulta de un intercambio de papeles sexuales. El lector descubre por qué le llamaban antes Juan Chamorro. No es que fuera un seudónimo, como seguramente creyó el lector, sino que en el momento de escribir la carta ya no es Juan, sino Juanita Chamorro, el nombre de su emisaria. Juanita relata que después de «recibir calabazas» de las escritoras españolas Rosa Chacel, Carmen Conde, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Matute y Anna Maria Moix, concluyó que era más fácil conquistar el ego del escritor masculino, por lo que se somete a una operación de cambio de sexo. Esta sorpresa humorística produce en el lector una carcajada que aumenta con las irónicas palabras finales de la narradora en las que destaca de nuevo su gran «capacidad de adaptación». Juanita pretende conseguir con su carta (en un acto de solidaridad femenina) los consejos y la ayuda de Balcells en su nuevo plan de ataque:

En fi, estimada Carme, n'Anna Maria Moix m'assegurà que no et molestaries si t'escrivía i que faria molt bé si abans de prendre qualsevol determinació parlava amb tu, perquè tu, sens dubte, em pots aconsellar molt bé. Obeeixo *donament* feliç; has vist quina capacitat d'adaptació? (145)

El uso de nombres y lugares reales en el relato puede también interpretarse como una parodia de la novela realista que pretendía con tal estrategia narrativa que el lector aceptara como real una construcción ficticia. Riera juega frecuentemente con la tensión que un texto crea entre la vida y la ficción, pero no con el fin de crear inmediatez, como pretendía la novela realista, sino de exponerla, de descubrir los mecanismos literarios que producen en el lector la sensación de aceptar como «real» lo «imaginario». El escritor realista diferenciaba entre la vida y la ficción en el mecanismo narrativo de la creación literaria. Riera no pretende que el

lector se «crea» lo narrado, sino todo lo contrario, le hace cuestionar la ideología que divide el mundo en dos niveles supuestamente diferentes, por un lado «lo real» y por otro «lo imaginario».

Si en «La seducció del geni» Riera parodia los extremos a los que se puede llegar para formar parte del mundo literario, en «Joc de cartes», lo hace con otro aspecto que ella evidentemente desaprueba de ese mundo: la comercialización del correo íntimo de escritores que no tiene nada que ver con su obra literaria. En la entrevista que Geraldine Nichols le hace sobre la publicación de cartas literarias, Riera responde irónicamente:

Yo no tengo cartas literarias; lo que tengo en cambio, son cartas de gentes importantes dirigidas a mí. Cuando ellos sean suficientemente importantes, las venderé en, no sé, medio millón de pesetas. Lo tengo clarísimo; vendiéndolas a un banco como hicieron con las de aquella señora que había sido novia de Pablo Neruda, ¿no? (*Escribir, espacio propio* 226)

Eso es exactamente lo que pretende hacer el protagonista de «Joc de cartes»: ganar dinero y fama con la publicación de las cartas amorosas de una prestigiosa escritora con quien mantuvo un idilio hace treinta años y que acaba de morir. Pero se lleva una sorpresa cuando se enfrenta con la vergonzosa realidad de que no había sido él el único que despertó la pasión amorosa de la escritora. La editorial le anuncia que: «Tres persones més, per ésser exactes, li havien donat a conèixer diverses cartes i versos gairebé exactes als seus» (113).

Al igual que «La seducció del geni», el inesperado final sorprende al lector porque está conceptualizado sobre la inversión de los roles masculino/femenino. El protagonista, como el lector, no piensa en la posibilidad de que la escritora se sirviera de su posición de popularidad y poder para conquistar a los hombres, pues este comportamiento sexual está asociado primordialmente al género masculino. La sorpresa del protagonista consiste en darse cuenta de que «se ha dado la vuelta a la tortilla»: «Era ben clar que, en realitat, no havia fet altra cosa que ajustar el seu capteniment al dels seus col·legues masculins, els altres immortals» (114).

Otros dos aspectos del mundo literario ejemplificados en «D'Eva a Maria: relats de dones» son la rivalidad entre escritoras y el plagio. Maria Jaquetti es una consagrada escritora italiana que desprecia a sus compañeras pero que disimula y participa con ellas en múltiples actividades públicas para cuidar su imagen:

Mentia. Mentia, però li era ben igual. Estava acostumada a fer-ho. Prou li havia costat el seu enfrontament amb la Marini quan ella començava i l'altra era una patum. Durant deu anys fou eliminada de qualsevol concurs literari en el qual la Marini fes de jurat. (136-37)

La protagonista sabe por experiencia propia que en el mundo literario no basta con saber escribir, sino que hay que conocer las reglas que rigen ese mundo, si se quiere alcanzar la cima. Una de esas reglas consiste en respetar y tratar de evitar la enemistad de las autoridades literarias, los ya coronados escritores. Este es el precio que todo joven autor tiene que pagar si quiere conseguir los necesarios premios literarios que le consagrarán. Dirigiéndose a Eva Guarini, la joven escritora que se atreve a rechazar cualquier influencia ajena en su escritura, la narradora nos hace saber las consecuencias fatales de no participar en el juego literario: «Si no s'espavila li passarà el mateix a la Guarini. Ara qui talla el bacallà sóc jo!» (137)

Durante toda la narración, Maria Jaquetti siente a la vez curiosidad y desprecio por esta joven escritora, cuyo relato aparece junto al suyo en una antología que se acaba de publicar. La protagonista presiente que Eva Guarini puede convertirse en una nueva rival que trate de desbancarla de la posición prestigiosa que ocupa en el mundo literario. La sorpresa final consiste en el descubrimiento de que la rivalidad y el plagio proviene de un miembro de su propia familia. La escritora que pretende crear textos «originales» es su propia hija (Eva Guarini es su seudónimo), y el relato es prácticamente la copia de uno que ella escribió de joven y que nunca publicó (139-40).

En «Informe», la irónica sorpresa al final del relato consiste en la razón que ofrece el investigador que estudia la vida de la escritora «Delmira Alonso Samblancat (Santa Perpètua de Mogoda, Barcelona, 1951-Girona 2010)» (117) por abandonar el estudio de ella, y dedicarse al de «Maria Duran Pocovi (Barcelona 1954-Barcelona 2010)» (120). Para este narrador estudioso de literatura, la vida de esta última es más interesante porque subvierte la norma:

Gairebé mai no apareix en actes públics, les fotografies que he pogut trobar són comptadíssimes i, que jo sàpiga, va conviure sempre amb la mateixa parella... A més, segons

sembla, tampoc no féu vida d'escriptora: es limità a escriure.
(120-121)

En este relato, Riera parodia de nuevo el mundo de la literatura, particularmente la crítica literaria que está más interesada en la vida íntima de la autora que en su obra.

La obsesión por alcanzar la fama, por hacerse rico y por pasar a la inmortalidad provoca en los personajes de Carme Riera comportamientos tales como cambiarse de sexo, comercializar el correo íntimo o declarar la guerra a sus rivales colegas. La escritora pasa a los/as protagonistas de sus relatos por los espejos cóncavos de ese carnaval que es la vida y el mundo literario. Su intención es burlarse de la faceta pública de un mundo que cada vez se aproxima más a un colorido e impresionante espectáculo, en el que los escritores se preocupan más de promocionarse que de escribir, y de este modo desmitificar al escritor. Se ha analizado como Riera usa las parejas oximorónicas y la sorpresa para conseguir este propósito. Otro elemento de la literatura carnalesca/fantástica que produce en el lector un efecto desmitificador del escritor y de la literatura es la ambigüedad.

LA AMBIGÜEDAD

En la entrevista que le hace Geraldine Nichols a Riera, ésta expresa su opinión sobre la función de la ambigüedad en la literatura. Para la escritora la literatura debe proponer, insinuar en vez de describir «Yo creo que la literatura que no tiene misterio ni ambigüedad, no interesa para nada; no hay cosa más tonta, más evidente que la verdad» (*Escribir* 209-10). Para la escritora la ambigüedad es el componente que constituye tanto el mundo real como el ficticio. Declara: «la naturaleza y el arte son ambiguos por antonomasia» (*Escribir* 211).

Al igual que con el uso de las parejas oximorónicas y la sorpresa, el uso de la ambigüedad textual por parte de Riera es una forma de negar la posición autoritaria del autor o el texto. Además, es una forma de cuestionar las fronteras que separan la vida de la ficción, lo racional de lo irracional, lo real de lo imaginario.

El cuestionamiento de lo que la cultura occidental llama «real» es lo que se consigue con el relato «Retorn a casa». La narradora-protagonista, una escritora catalana que vive en Estados Unidos,

relata su experiencia de regreso a la casa maternal, después de una llamada telefónica de su madre en la que le comunica que su padre está a punto de morir. Durante el viaje de regreso tiene que enfrentarse con varios obstáculos antes de alcanzar la casa donde se encuentra su moribundo padre. El fuerte aguacero, la niebla, el bache en la carretera y la caída y la herida en el tobillo funcionan para impedir que llegue a su destino final.

Es con el accidente que la ambigüedad comienza en el relato. La protagonista se despierta y, aunque dolorida, se levanta y comienza a caminar hacia la casa (17). Recuerda que eran las siete inmediatamente antes del accidente de coche (16), y piensa que debió estar mucho tiempo inconsciente en el suelo después de la caída, ya que está casi seca. Sin embargo, cuando llega a la casa hay todavía luna (17) y el reloj da siete campanadas (19). Las siete es la hora en la que se queda inconsciente en el camino, la hora en que llega a la casa y la hora en la que abandonó la casa diez años antes (20).

A su llegada, la protagonista encuentra la casa y los padres exactamente igual que cuando se marchó diez años antes (18-19). También, al igual que diez años atrás las noticias de la televisión anuncian un empeoramiento de la salud de Franco (20). En este momento se da cuenta que se han quebrantado las barreras temporales y espaciales:

En un àmbit absurd, intemporal, havia travessat estances enganyosos amb el desig d'abraçar uns cossos que en la meva imaginació desitjava indemnes al pas de les hores i volia retrobar-los amb tant de dolor i malaurança. (20).

Su deseo de recobrar el pasado y reconciliarse le ofrece esa oportunidad, pero la irracionalidad de esta situación le hace huir:

I en adonar-me d'aquest fet s'inicià la catàstrofe. No vaig tenir prou força ni prou seguretat en mi mateixa. Per un moment, per un sol moment, vaig dubtar de la fermesa del meu desig sospitant que tot era un miratge, una al·lucinació, que aquella no era ca meva ni ells els meus pares, que havia de tornar al camí enllefiscat... (20)

La protagonista huye de la casa pese a los gritos de su madre: «<Maria no te'n vagis, espera...>» (21). Toda esta parte de la narración parece ser el producto de un sueño, pues después de la

huida, la protagonista no recuerda nada más y se encuentra en un hospital recuperándose del accidente. El médico mismo le dice que todo ha sido el producto de una alucinación. Sin embargo, ella tiene otra explicación:

Fou més fort que jo, que la meva obsessió per esborrar aquells deu anys, que el meu desig de veure mon pare viu... Ara comprenc la magnitud del meu error. Vaig ésser poruga fins a la covardia, estúpidament racional en un moment que sols els sentiments hi comptaven, incapaç de comprendre que satisfer el desig és més important que mesurar les condicions del pacte. (20-21)

La experiencia de la protagonista puede entenderse como una lucha entre el deseo y la razón, una ruptura de los límites que separan lo real de lo imaginario. Con el accidente, se inicia un viaje que rompe con las fronteras espaciales y temporales, con los límites de «la realidad» física para incorporar el mundo de lo «invisible» y de lo «incomprensible» al mundo «visible» o «real». La ambigüedad consiste en que el final permanece inexplicable. El lector se queda sin saber si lo narrado pasó de verdad, o fue un espejismo en la mente de la narradora. Riera no pretende dar el significado último del texto sino que son los lectores y lectoras quienes deben buscar su propio significado. De este modo se niega la posición jerárquica de la escritora y el texto literario.

«La dame à la licorne», otro cuento fantástico en el que dominan el misterio y la ambigüedad, tiene también un inexplicable final. Desde el comienzo del relato en el que la protagonista llega y llama a la puerta de la casa de su reciente difunto tío existen elementos misteriosos. La protagonista siente la presencia invisible de algo o alguien que continuamente la observa a pesar de que su primo Leandre lo niegue (175-76).

La ambigüedad del cuento no consiste solamente en la invisible presencia de algo o alguien que no se da a conocer al lector, sino también en las razones que causan la muerte del tío. Al examinar uno de los grabados de un libro heredado de su tío, la protagonista descubre una gota de sangre en el cuerno de un unicornio y la siguiente advertencia: «Fes atenció, o home!, i guarda't de l'Unicorn, és a dir, del Dimoni, car sent animadversió contra els homes i és astut per fer-los mal» (180). La «irracional» propuesta de la sobrina es que este personaje mitológico del libro es el responsable de su muerte:

La imatge de l'oncle Jaume mort dins la biblioteca amb una ferida punxet al costat se m'ha imposat amb tota la seva brutalitat reveladora. Tot era clar: foren les seves mans sacrílegues les que tengueren la gosadia d'arrabassar els gravats i pagà la seva provocació amb la seva vida. (181)

Sin embargo, a pesar de creerle responsable de matar, la protagonista se siente atraída por el carácter andrógino de este animal:

M'he abstret per complet davant ambdós gravats seduïda per la màgia copsada en cadascuna de les composicions i pel seu caràcter complementari, de conjunció de contraris: l'impacte de desafiament i agressivitat continguda que produeix el primer, queda temperat per la sensació de fragilitat i tendresa que emana del segon. (181)

Esta seducción que siente la protagonista por el sexualmente ambiguo unicornio es la causante de que decida, como su tío, cerrarse en la biblioteca para vivir «realmente» el mundo «irreal» de la literatura. La protagonista se aventura a penetrar el mundo de la ficción, adentrarse literalmente en ese mundo fantástico que acaba de descubrir con la seguridad de que ella, contrariamente a su tío, no corre ningún riesgo, pues, como se lee en uno de los grabados: «Sols una verge desconexedora del desig impur, no ofesa per l'esguard tèrbol de l'home venal, pot assuaujar la seva exaltació viril» (181), y ese es el caso de ella: «No tinc cap mena de por. Sé que m'esguarden plens de tendresa. Al cap i a la fi encara sóc verge...» (182).

En este relato, como en el anterior, la ambigüedad responde a una de las propuestas que Riera hace repetidamente en toda su narrativa: una ruptura de los límites y fronteras que forman el pensamiento occidental. El significado último se encuentra en la insistencia en que la realidad se compone de mucho más de lo que está a simple vista. Estoy completamente de acuerdo con Geraldine Nichols en que Riera pretende en su obra literaria una subversión del significado dado por la cultura occidental, el cual relaciona lo visible con lo real («Limits Unlimited...» 114). La escritora se propone eliminar fronteras, transgredir las leyes «naturales» que dividen el mundo en dos categorías diferentes, quebrantar los límites impuestos al pensamiento occidental.

Contra l'amor en companyia es un texto que representa un doble desafío estético y político. Con el uso de lo carnalesco-fan-

tástico, Riera parodia la idea del escritor como genio y la de la literatura como forma de expresión universal de significados. Cuestiona las nociones románticas de la autonomía, la autenticidad y la originalidad artística y expone como falacia la clásica noción realista que cree en la posibilidad de la escritura como reflejo de la vida. Desmitifica el papel del escritor en la sociedad y desacraliza al texto literario. Llama la atención sobre la política de la representación y propone la búsqueda de nuevas formas de relación entre el artista y su audiencia. Cuestiona la producción social e ideológica de significados al «de-doxificar» o «des-naturalizar» lo que socialmente se acepta como «natural» y que, sin embargo, es cultural.

OBRAS CITADAS

- Aguado, Neus. «Epístolas de mar y sol: Entrevista con Carme Riera», *Quimera* 105 (1991): 32-37.
- Bakhtin, Mikhail, 1929. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans. Caryl Emerson, Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989.
- . *A Theory of Parody*, New York: Methuen, 1985.
- Lauretis, Teresa de. *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Martín Gaité, Carmen. *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama, 1987.
- Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis: Institute for The Study of Ideologies and Literature, 1989.
- . «Limits Unlimited: The Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain», *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brasílian Feminist Literary Criticism*, Ed. Hernán Vidal, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989: 107-128.
- Riera, Carme. *Contra l'amor en companyia i altres relats*, Barcelona: Destino, 1991, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Trans. Carme Riera, Barcelona: Destino, 1991.
- Russo, Mary. «Female Grotesques: Carnival and Theory», Lauretis 213-29.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970.